O “ROUBO DA AURA” E A PESQUISA MUSICAL NO BRASIL

Paulo CASTAGNA*

CASTAGNA, Paulo. O “roubo da aura” e a pesquisa musical no Brasil. X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia, 27 a 30 de agosto de 1997. *Anais*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997. p.35-39.

1 - Introdução

A pesquisa em música, no Brasil, dependendo de seus objetivos e metodologia, freqüentemente exige a consulta de materiais raros, como documentos manuscritos, fontes iconográficas, publicações e gravações antigas. A Universidade vem treinando alunos para o trabalho de gabinete com essas fontes mas, normalmente, não os prepara para enfrentar os sérios problemas de acesso às mesmas, problemas esses que, em muitos casos, resultam em mudanças freqüentes do objeto de pesquisa, método ou orientador, acarretando até diminuição ou perda do interesse pela atividade acadêmica.

Minhas reflexões, neste texto, poderiam ser desenvolvidas em um estudo sociológico mais amplo. No entanto, como uma primeira abordagem do assunto, prefiro limitá-lo na apresentação de algumas idéias básicas, destinadas ao início de discussões a esse respeito. Para isso, vou me referir a episódios vivenciados por mim em 1997, sem citar nomes, para me ater exclusivamente a questões éticas e comportamentais de interesse para nossas discussões.

2 - O roubo da “aura”

O primeiro desses episódios ocorreu em julho, quando estive em várias cidades mineiras para dar continuidade a pesquisas sobre a produção musical daquela região, no período colonial. Entre outras atividades, transcrevi, em companhia de alguns colegas, cinco partes de música vocal, pintadas por Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) no teto

da nave e do coro da Matriz de Santo Antônio, da cidade de Ouro Branco. Para realizar a pesquisa, a equipe dirigiu-se à cidade a fim de solicitar sua autorização, retornando no dia seguinte, com binóculo e papel, para a realização do trabalho, outra vez autorizado e desta vez pelo padre que acabara de rezar a missa. Um morador da cidade, alcoolizado e desconfiado do que ali estaria ocorrendo, levou policiais à igreja, imaginando que estivéssemos “roubando” alguma coisa da cidade. Esclarecendo os policiais sobre a natureza de nossa tarefa, terminamos de transcrever as folhas de música, sem outras dificuldades.

Esse trabalho foi uma das etapas de um projeto de transcrição de melodias vocais pintadas em tetos de igrejas coloniais por Ataíde, nas cidades mineiras de Ouro Preto (Igreja da Ordem Terceira de São Francisco), Ouro Branco (Matriz de Santo Antônio) e Santa Bárbara (Matriz de Santo Antônio), cuja fase de transcrição terminamos em julho de 1997.[1] Para as três igrejas oferecemos nossa transcrição, a fim de, eventualmente, ser utilizadas em painéis para turistas ou freqüentadores desses templos, sem quaisquer ônus para seus administradores.

A polícia local, no entanto, associou a presença dos pesquisadores em Ouro Branco com um roubo de esculturas sacras que havia ocorrido recentemente na vizinha cidade de Piranga. Decorridos seis dias do episódio, quando meus colegas já haviam partido e eu me dirigia a Belo Horizonte, fui abordado, na rodoviária de Mariana, por policiais que demonstraram ter investigado minha estada em Minas Gerais, a ponto de saber o nome e a data de partida das pessoas que estiveram comigo em Ouro Preto e Mariana. Após ser revistado, fui “liberado” para prosseguir viagem.

Esse episódio evidenciou o fato de que as pessoas, em Ouro Branco, atribuem algum valor às manifestações artísticas ali preservadas, mesmo sem um conhecimento pleno de seu significado, sentindo-se, inclusive, proprietárias desse valor. Por outro lado, a pesquisa estaria sendo encarada, por aquele morador, como uma espécie de apropriação ou “roubo” do valor simbólico dessas manifestações, uma vez que nossa

---

[*] Pesquisador da música brasileira, Professor do Instituto de Artes da UNESP e da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.

[1] Trata-se de um projeto informal, realizado com recursos próprios, sem vínculos institucionais. Participam do mesmo André Guerra Cotta (Belo Horizonte) e Maurício Monteiro (Ouro Preto).

atividade se limitava exclusivamente a registrar as melodias que figuravam no teto da igreja.[2]

Foi significativo o fato de estar alcoolizado o homem que provocou a situação, uma vez que outras pessoas podem até ter se sentido ofendidas ou invadidas por nossa pesquisa, mas somente aquele, pelo estado alterado, teve coragem de se manifestar. Significativo, também, foi o fato de policiais associarem a realização de nossa pesquisa em Ouro Branco com o roubo de estátuas barrocas em Piranga, mesmo depois de esclarecermos cuidadosamente a natureza de nosso trabalho.

As pessoas que manifestam algum sentimento de perda após a realização de uma pesquisa sobre manifestações artísticas que, para eles, contém algum valor, valor esse do qual sentem-se proprietários, comportam-se como as pessoas que, desconhecendo a fotografia, imaginam que, ao serem fotografadas, suas almas estariam sendo "roubadas" pelo fotógrafo. O pesquisador é encarado, por tais pessoas, como aquele que irá retirar, sugar esse valor dos objetos, imagens, documentos ou partituras que pesquisa, nutrindo-se com eles e até privando seus verdadeiros "donos" desse mesmo valor.

Walter Benjamin acredita mesmo na existência de uma *aura*, ligada à função ritualística dos objetos artísticos:[3]

> *"A unicidade da obra de arte não difere de sua integração nesse conjunto de afinidades que se denomina tradição. Sem dúvida, a própria tradição é uma realidade bem viva e extremamente mutável. Uma estátua antiga de Vênus, por exemplo, pertencia a complexos tradicionais diversos, entre os gregos - que dela faziam objeto de culto - e os clérigos da Idade Média, que a encaravam como um ídolo maléfico. Restava, contudo, entre essas duas perspectivas opostas, um elemento comum: gregos e medievais tomavam em conta essa Vênus pelo que ela encerrava de único, sentiam sua* aura. *No começo, era o culto que exprimia a incorporação da obra de arte num conjunto de relações tradicionais.*

---

[2] Devido à distância que as pinturas estão dos observadores, somente podem ser lidas da nave com o auxílio de binóculos. A folha de música pintada no teto do coro da Matriz de Ouro Branco somente pode ser lida a olho nu se o observador subir, com o auxílio de uma escada, a pelo menos 1,5 m do assoalho.

[3] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. *Textos escolhidos*: traduções de José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.10 (Os Pensadores).

> *Sabe-se que as obras de arte mais antigas nasceram a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Então, trata-se de um fato de importância decisiva a perda necessária de sua* aura, *quando, na obra de arte, não resta mais nenhum vestígio de sua função ritualística.* [...]”

O fenômeno que observamos, no entanto, estende-se além daquele descrito por Benjamin, pois mesmo documentos ou manuscritos musicais, cuja função burocrática, religiosa ou funcional já se exauriu há muito tempo, conservam ainda uma “alma”, “aura” ou valor, mais difícil de ser percebido, mas que é disputado entre aqueles que reconhecem sua existência. Trata-se de um valor potencial, que o trabalho especializado pode transformar em bens culturais efetivos e acessíveis, mas também em mérito pela pesquisa, em prestígio ou até em poder (Pierre Bourdieu fala em “capital simbólico”).[4] Além disso, alguns profissionais da área tendem a comportar-se de uma maneira muito parecida com a acima observada, utilizando-se desse valor e dele procurando apoderar-se, tentando, ainda, impedir que outros façam o mesmo.

Essa tendência, verificada não somente na pesquisa musical, mas em vários setores da pesquisa científica, acarreta dificuldades no trabalho ou simplesmente na consulta de fontes de informação, protegidas por alguns pesquisadores que já se consideram seus proprietários. A prática em pesquisa musical, no Brasil, permite a observação das mais acirradas disputas por objetos de pesquisa, muitas vezes com uma violência surpreendente.

Um outro episódio que vou utilizar como material para esta discussão desenrolou-se em São Paulo, no primeiro semestre deste ano e esteve ligado à colaboração que realizei com o historiador Jaelson Trindade em um artigo para o n. 2 da *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*. O artigo versava sobre um pequeno grupo de manuscritos musicais provenientes da cidade paulista de Mogi das Cruzes, copiados ao redor da década de 1730 e hoje arquivados em São Paulo, na 9.ª Coordenação Regional do IPHAN. Um pesquisador de São Paulo, que havia trabalhado com os mesmos manuscritos 12 anos antes de nossa publicação e que escreveu, entre 1994 e 1996, dois textos diferentes sobre os mesmos manuscritos, acusou-me junto à Sociedade Brasileira de Musicologia (e somente a mim), sem quaisquer provas ou indicações, de ter cometi

do, em nosso trabalho, plágio a todos os trabalhos que esse pesquisador publicou sobre o assunto.

Pela natureza das acusações e pelo fato desse pesquisador ter distribuído cópias do texto acusatório a diversos profissionais da área, a SBM chegou a solicitar-me, em 14 de maio, “*uma resposta à mesma com vistas à publicação em Suplemento da Revista Nº 2 da SBM*”, resposta na qual demonstrei não existir qualquer tipo ou intenção de plágio em nosso artigo, já que este foi destinado justamente a divulgar novas informações e novas interpretações sobre esse importante grupo de manuscritos musicais.

O caso de São Paulo tem em comum com o de Ouro Branco o fato de que, nas duas localidades, pessoas se sentiram privadas de um valor do qual se consideravam proprietários. A atitude do pesquisador citado - a acusação de plágio - diferiu na forma como se manifestou, porém não em sua essência. Comporta-se, o pesquisador de São Paulo, por ter realizado determinados estudos sobre os manuscritos de Mogi das Cruzes, como quem logrou sugar daqueles documentos históricos um determinado valor. Imaginando o pesquisador de São Paulo ter o direito único de pesquisá-los, sendo, portanto, o proprietário desse valor, sentiu-se “roubado”, acusando-me então de plágio, ou seja, “roubo”, em termos científicos.

Embora diferentes em condição social, um morador do interior e um pesquisador de uma grande cidade sentiram o mesmo medo de serem lesados em algo que já consideravam sua propriedade. A diferença é que o referido pesquisador procurou captar o valor da obra musical, transformando-a em mérito, prestígio ou poder, enquanto o primeiro preocupava-se apenas com a proteção de um significado simbólico ou até ritualístico das pinturas de Ataíde, significado este ligado à sua cultura, à sua religião, à sua comunidade e à sua cidade ou região geográfica.

Mas não deveriam ser os pesquisadores os primeiros a tentar compreender esse fenômeno e a encontrar formas de trabalho e relacionamento que não repetissem o comportamento de posse do valor das obras e documentos? Embora eu não esteja generalizando o fenômeno, é ainda notória a existência de pesquisadores mais preocupados na utilização de informações ou documentos históricos como fontes de poder que no desenvolvimento da pesquisa musical e socialização de seus resultados.

---

[4] BOURDIEU, Pierre. El espacio social y la génesis de las “classes”. *Estudios sobre las culturas contem-*

3 - Dois mitos em músicologia histórica

Em uma tentativa de aprisionar antes dos outros esse valor das obras musicais, alguns pesquisadores ligados à musicologia histórica difundiram o mito da "transcrição única", ou seja, a idéia de que, uma vez transcrito determinado manuscrito musical, qualquer outra transcrição do mesmo documento não seria mais necessária, mais ainda, chegando até a ser vista como "roubo" ou "plágio". Por essa concepção, somente uma transcrição seria possível e, uma vez realizada, o interessado em sua música deveria procurar, agora, não mais os documentos originais, mas apenas o transcritor, que cederia ou não uma cópia de seu trabalho. Os próprios transcritores, no entanto, admitem uma dificuldade nessa concepção: o consulente interessado deveria ser suficientemente informado de que a transcrição já fora realizada, para que o valor do documento, aprisionado pelo primeiro, não fosse "roubado" pelo segundo.

Um regente adepto dessa concepção, por exemplo, em uma tentativa de evitar que outras pessoas se servissem desse valor, colou bilhetes em 14 pastas de manuscritos musicais do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana (MG), informando que 8 das obras arquivadas naquelas pastas haviam sido transcritas por ele e 6 outras peças haviam sido transcritas por um seu colega. Os bilhetes ali colados foram visivelmente destinados a desestimular novas transcrições e não a orientar os consulentes, já que, à exceção de duas partituras publicadas, não existem cópias das outras 12 transcrições no Museu da Música.

A experiência, no entanto, mostra que não existe e, provavelmente, jamais existirá uma forma única de transcrição. Pelo contrário, novas transcrições e, sobretudo, novos métodos de transcrição aprimoram o conhecimento a respeito de obras musicais, além de permitirem a discussão sobre as técnicas e critérios utilizados nessas transcrições. Parece, no entanto, que o mito da "transcrição única" foi difundido por aqueles que, no campo da musicologia histórica, realizam pouco mais que a transcrição de manuscritos, atividade essa que não é propriamente científica ou musicológia, mas apenas para-artística. A transcrição de manuscritos, ou transcrição musicológica, como querem alguns, é apenas um tipo sofisticado de cópia musical, importante para a execução da

---

poraneas, México: Colima, n.7, septiembre 1989.

obra mas que, em si, não é, necessariamente, uma atividade científica, mas apenas técnica auxíliar a uma atividade artística.

O medo da "alma roubada" pode ser verificado também entre alguns diretores ou responsáveis por arquivos, coleções, museus e, especialmente, acervos musicais. Imaginam algumas dessas pessoas, especialmente aquelas que não conhecem música, que a pesquisa ou a transcrição "rouba" do documento musical o seu valor original ou essa sua "aura", depreciando-o e mesmo inutilizando-o. Essas pessoas, pouco habituadas com as fontes primárias estudadas pela musicologia, não deixam de reconhecer nelas algum valor, mas tendem, em muitos casos, a supervalorizá-las. Assim, manuscritos dos séculos XVIII e XIX, por exemplo, são tratados como se fossem os "Manuscritos do Mar Morto" ou algum tesouro perdido, ou até mesmo documentos com segredos de Estado, cuja revelação de seu conteúdo provocaria a queda de dogmas sagrados, o enriquecimento ilícito de determinadas pessoas, ou então o desencadeamento de graves conflitos internacionais.

Essa concepção infelizmente foi reforçada por alguns musicólogos, que difundiram a absurda idéia da "transcrição única" e a de que, após transcrito, o documento musical perderia sua função musicológica, tornando-se útil somente como peça de museu. A história da musicologia mostra o contrário: quanto mais transcritos, estudados e publicados, mais valorizados, ainda, tornam-se esses manuscritos. E valorizam-se do ponto de vista musicológico, museológico e até monetário, estimulando novas edições - incluindo as facsimilares - novas pesquisas e mesmo novos métodos de transcrição. É o que se verifica, por exemplo, em relação a documentos autógrafos de Bach, Mozart ou Beethoven. Manuscritos como esses jamais perderão sua utilidade e seu valor como documentos musicais e sempre terão informações a oferecer enquanto existir uma ciência chamada musicologia.

Obviamente, não falo aqui dos chamados direitos autorais, ou seja, de um valor monetário regulamentado por lei, que deveria ser destinado aos escritores, artistas ou compositores, pois que me refiro principalmente a documentos ou manuscritos musicais antigos. Falo de um outro valor, um valor artístico e histórico perceptível em papéis dessa natureza, cuja existência pode ser detectada por uma determinada pessoa ou comunidade, mesmo sem compreender totalmente o seu significado e mesmo imaginando neles um valor excessivo.

Uma outra idéia ligada ao valor ou "aura" dos documentos ou objetos artísticos, antigamente utilizada com freqüência em musicologia histórica, é a que denomino de "mito das descobertas". Alguns pesquisadores imaginavam que, ao "descobrir" obras, compositores ou acervos musicais, tornavam-se, assim, seus "proprietários intelectuais", não importando os verdadeiros proprietários dos acervos consultados. A consulta por parte de outros pesquisadores, portanto, deveria ser reprimida, já que a "descoberta" fincara em tal obra, compositor ou acervo, a bandeira de um determinado pesquisador, mesmo que o acervo em questão fosse público: Falo, portanto, do tratamento privado de acervos públicos, fenômeno que ainda não foi totalmente extirpado da pesquisa musical brasileira.

Ao valorizar mais a "descoberta da obra" que a "obra descoberta", tais pesquisadores investiam maior quantidade de energia na garantia da "posse intelectual" de obras, acervos ou assuntos, do que propriamente no estudo dos mesmos. Por isso, acervos inteiros permaneceram intocados por décadas, devido ao protecionismo de alguns pesquisadores, fazendo surgir, assim, a categoria dos "acervos improdutivos". Esse problema, mais recente, concorre para a criação de dificuldades de pesquisa com o antigo costume de destruição de acervos julgados "inúteis" por seus guardiães. Seja como for, acervos destruídos e acervos superprotegidos impedem igualmente o seu estudo e a utilização científica de suas informações.

4 - O pesquisador, o acervo e a comunidade

É evidente que essa excessiva valorização tem a clara função, em indivíduos ou comunidades, de reverter em proteção ou preservação dos bens de sua comunidade, cultura, região ou país, refletindo, como vimos, até na própria pesquisa musicológica. Mas esse tipo de "proteção" pode se tornar tão excessiva, a ponto de acarretar a deterioração das fontes, antes mesmo que essas tenham sido estudadas. Sobre as fontes históricas, portanto, atuam duas forças totalmente antagônicas: 1) O desejo de conhecer e estudar seu conteúdo, em uma tentativa de usufruir seu valor ou sua "aura"; 2) A proteção contra esse conhecimento e estudo, para impedir a perda de sua "aura" ou sua utilização por outras pessoas que não seus "proprietários".

Uma das funções do musicólogo deveria ser, justamente, pesquisar o significado dessas forças, contribuindo até para a valorização desses documentos, de sua música e de seus próprios guardiães, mas não a de apropriar-se de alguma coisa para ser usada como fonte de poder. Talvez tenha sido essa tendência da musicologia antiga, infelizmente manifesta em grandes musicólogos do passado, que difundiu entre leigos, no Brasil, a idéia de que pesquisadores são "saqueadores" de informações. Estes não tinham qualquer preocupação com as comunidades locais, a não ser a de retirar delas informações e documentos importantes para o seu trabalho, levando-os para sua cidade ou seu país.

Existem, no entanto, alternativas de trabalho, pelo menos em musicologia histórica, que possibilitariam uma outra maneira de encarar a pesquisa musical, beneficiando também as coleções, os arquivos e as comunidades que preservam ou vivenciam essas obras e informações, sem que o pesquisador se comporte como proprietário delas. Um trabalho com essa preocupação está sendo desenvolvido, por exemplo, em Itabira (MG), em torno do acervo musical da Sociedade Musical Euterpe Itabirana, apoiado pela Fundação Carlos Drummond de Andrade. Este acervo, depois de organizado e catalogado, está sendo digitalizado, para permitir a qualquer pessoa obter cópias do material preservado, gerando, ainda, lucros monetários que reverterão aos próprios guardiães do acervo. Paralelamente, a música desses manuscritos está sendo incorporada ao repertório de um coral da cidade, mantido pela mesma Fundação, socializando, assim, os resultados de tais investigações.

Os pesquisadores, quando beneficiados por determinados acervos e comunidades que preservaram documentos ou informações - essa é minha opinião - têm a obrigação de beneficiar, de alguma maneira, esses mesmos acervos e comunidades. Não existem, entretanto, discussões suficientes para se avaliar a importância dessa postura e mesmo para se encontrar soluções ou formas de interação entre pesquisadores, acervos e comunidades. Por isso o investigador comporta-se, muitas vezes, como quem tem o direito de consultar e utilizar-se de quaisquer documentos, mas não tem nenhuma obrigação em relação aos responsáveis por sua preservação.

Estariam os jovens universitários preparados para enfrentar e encontrar soluções para problemas dessa natureza, sem causar sérios problemas nos acervos visitados e sem ter que alterar profundamente ou até interromper sua atividade na área? De que adiantaria treiná-los em exames musicológicos, transcrições, restauração de partes perdidas,

pesquisa histórica, análises, reflexões, etc., se estes não estão suficientemente preparados para enfrentar sequer os problemas relativos à mera consulta dos originais? A Universidade terá de assumir não só o desenvolvimento técnico dos pesquisadores, mas também o desafio de uma formação humanística mais ampla de seus alunos, de modo a prepará-los para um trabalho tão criterioso, quanto conscencioso.